

# El juego del olvido / La mujer del olvido escondite de *olvidos*, huecos de la Memoria

## Oblivion game / Forgetfulness Woman the hiding of forgetfulness, Memory gaps

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

leonormerinog@yahoo.es

**Recibido:** 7 de enero de 2015

**Aceptado:** 12 de julio de 2015

### RESUMEN

En el estudio comparativo de dos novelas, *El juego del olvido* (Lu'bat al-nisyán) y de *La mujer del olvido* (Imra'at al-nisyán), la Memoria –esa clavija que consolida el pasado– es débil puntuación al tiempo, que va goteando el olvido.

Su autor, Mohammed Berrada que se plantea cómo narrar, nos desliza por la Memoria –y por *el olvido*– en una interesante búsqueda de la voz narrativa, a través de los laberintos de la escritura, que reposa esencialmente en la definición de Roland Barthes sobre la narración omnisciente, como conciencia superior a la vez interior y exterior a la diégesis, permitiendo la libre circulación de los narradores en el tiempo y en el espacio, en una época convulsa del pasado siglo para Marruecos. Mientras que F. B., *Mujer*, sin nombre y de varias identidades, aparece sin embargo como única y singular.

**Palabras clave:** olvido, memoria, escritura, “narrador de narradores”.

### ABSTRACT

In the comparative study of two novels, *Oblivion game* (Lu'bat al-nisyán) and *Forgetfulness Woman* (Imra'at al-nisyán), Memory – this peg that consolidates Past – is a weak score whereas oblivion is dripping.

The author, Mohammed Berrada, contemplating how to narrate, makes slide by Memory – and by oblivion – in an interesting quest for narrative voice, through the mazes of writing, which lays essentially on the Roland Barthes definition of omniscient narration, described like a superior consciousness, both internal and external to diegesis, allowing the free movement of the narrators in time and space, during a turbulent period of Moroccan last century. Meanwhile F. B., *Woman*, unnamed and with multiple identities, appears however as unique and singular.

**Keywords:** oblivion, memory, scripture, “Narrator of all narrators”.

**SUMARIO:** Introducción, Laberintos de la escritura, Conciencia política, La savia/la muerte, Un juego la Vida, inventada cada día, Conclusión.

---

<sup>1</sup> La dilatada trayectoria de M<sup>a</sup> Jesús VIGUERA MOLINS reverbera lo mejor de nuestro arabismo español como catedrática y académica. Mi pulsión es dibujar –en su Homenaje– su compromiso, humanismo, animosidad y, sobre todo, esa comprensión infinita que se lee en su larga mirada: en ella se hace realidad que en cuanto más se ensancha el pensamiento, más aumentan la tolerancia, la sencillez, la paciencia. *Meditación, paz. Templo de silencio, cual melodía.*

## INTRODUCCIÓN

En el estudio comparativo de dos obras escritas en lengua árabe –anunciadas en el título y vertidas a la lengua castellana como Modernidad poética hacia el Otro– del escritor y ensayista marroquí Mohammed Berrada, el lector va a ser testigo de la estrategia en la Escritura, experimental, teórica, estilística, moderna, de un “supremo narrador” abriéndose paso –dominando y deshaciendo el curso de los acontecimientos y ensoñaciones con una conciencia política y activa debatiéndose en el mar del Desencanto–, como puerta abierta al espacio multivocal de la otredad.

Vivas son las presencias entre el *Juego* de la Memoria y el *Olvido*. Es decir, entre *El juego del olvido* y *La mujer del olvido*. Sólo la imaginación abre “agujeros” en la Memoria, entre una Madre presente y una/s Mujere/s: “Layla[s]” de labios susurrantes ante “el espectáculo cómico” de la Muerte.

Si es difícil incluso imposible determinar la razón por la que algunos autores recurren a la narración omnisciente –como consciencia superior a la vez interior y exterior a la diégesis–, es completamente concebible asumir que sus méritos han desarrollado un papel importante en esa elección. Así, esa narración permite distanciarse, permanecer alejado, al mismo tiempo que queda conseguida la libre circulación del narrador en el tiempo y en el espacio.

Roland Barthes –posición teórica en el concepto de “escritura” de diferentes aportes: existencialismo, estructuralismo, psicoanálisis, marxismo–, define al narrador omnisciente como:

une sorte de conscience totale, apparemment impersonnelle, qui émet l’histoire d’un point de vue supérieur, celui de Dieu ; le narrateur est à la fois intérieur à ses personnages (...) et extérieur (...)².

Según Jean Genette:

par rapport à ce que la tradition nommait l’*omniscience*. Terme qui, en fiction pure, est, littéralement absurde (...) et qui vaudrait mieux remplacer par information complète – muni de quoi c’est lecteur qui devient “omniscient”³.

En el nivel de narración, igualmente, Genette diferencia al narrador extradiegético del narrador intradiegético. Simplificando, se puede decir que un narrador extradiegético es el que se sitúa fuera del relato sin tomar en él parte. Por el contrario, el narrador intradiegético está presente en el relato que narra. Así, Scherazada sería una narradora intradiegética en *Las Mil y una noches*⁴.

<sup>2</sup> « Introduction à l’analyse structurale des récits », *Communications* 8, Paris: Le Seuil, 1966, p. 19.

<sup>3</sup> Jean GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris: Le Seuil, 1983, p. 49.

<sup>4</sup> Que causó impacto en el pasado siglo, época de impulso de viajes a lo desconocido que dieron lugar a narraciones y pinturas empapadas de *exotismo*: “Flaco favor a la cultura árabe y musulmana, a sus preocupaciones y problemas”, según el poeta tunecino de estirpe hispanoárabe –probablemente andalusí–, Abderrazzaq KARABAKA: “¿No le va a llegar la mañana, para que así deje de hablar definitivamente?”, Pedro MARTÍNEZ MONTÁVEZ, *El reto del Islam*, Madrid: Temas de Hoy, 1997, p. 202.

Pero no hay que olvidar que el “yo” de Genette no es el mismo que el de Roman Jakobson<sup>5</sup>, para quien el lenguaje se divide en código y mensaje. El código se designa él mismo como signo en el discurso, ya que es un término que se autodefine, mientras que el mensaje se interesa por el contenido mismo del enunciado. Es necesario saber que “[t]out message est codé par son émetteur et demande à être décodé par son destinataire”<sup>6</sup>.

Toda esa complejidad, en el arte de narrar –taracear la vida interior a la exterior antes de realizarlo, también, con la Historia del mundo a la propia historia sin miedo y con libertad–, se plantea Mohammed Berrada que conozco de coloquios internacionales, he estudiado en mi ya larga investigación universitaria, y al que agradezco su generosa atención en el reconocimiento de mis escritos o argumentaciones, como en la antepasada *Feria del Libro* de Madrid, en la presentación de *La mujer del olvido*.

## LABERINTOS DE LA ESCRITURA

Sabemos que la novela puede *reflejar*, una situación social, pero ante todo es novela: composición, estilo, re-creación, y que la imagen que espejea desde la memoria –construcción narrativa– es simulacro, misterio, entresijo de experiencias y ensoñaciones de las que hay que alejarse, a una prudencial distancia, con el fin de mejor poder apreciarla. Puesto que lo vivido se codea constantemente con la memoria, la ensoñación, la fabulación, la pasión: esa llamada de los recuerdos que se desea *confesar*. Pero, en primer lugar, se habla consigo mismo y se habla con el Otro. Es decir, que se anhela dirigirse a Él. A pesar de que se escriba en la vacío –oscuridad–, sin saber de Quién se trata en realidad.

Esa búsqueda de la voz narrativa para cada narrador, en los laberintos de la escritura, es lo que *teje*, sabiamente, Mohammed Berrada en *Lu’bat al-nisyán*<sup>7</sup>, traducido como *El juego del olvido*<sup>8</sup>, así como en *Imra’at al-nisyán*<sup>9</sup>, traducido como *La mujer del olvido*<sup>10</sup>.

En este estudio de los dos textos, el escritor marroquí, excelente crítico y eminente arabófono, recurre también al *darixá* –dialectal–, emplea recursos literarios como la analepsis en ese pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica de una obra literaria, y se convierte en el teórico de su propia escritura, planteándo-

<sup>5</sup> Uno de los mascarones de proa de la lingüística estructural que, de Moscú a Praga y luego en Nueva York, deja a su paso una obra tan influyente como ecléctica.

<sup>6</sup> Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit, 1963. p. 176. Traduit par Nicolas RUWET.

<sup>7</sup> Casablanca: Nashr al-Fennek, 1986.

<sup>8</sup> Madrid: Libertarias/Prodhuft, S. A., 1993. Presentación de Juan GOYTISOLO.

<sup>9</sup> Casablanca: Nashr al-Fennek, 2001.

<sup>10</sup> Madrid: Editorial CantArabia, 2014. Prólogo de Pedro MARTÍNEZ MONTÁVEZ.

se su valor que describe así: “cuando el sueño camina sobre dos pies, de repente, se hace inútil el valor de la escritura”<sup>11</sup>.

La escritura de Mohammed Berrada, conocedor del movimiento intelectual denominado “Formalismo ruso” y del “Círculo de Praga”<sup>12</sup>, reposa esencialmente en la definición de Roland Barthes sobre la narración omnisciente, como conciencia superior a la vez interior y exterior a la diégesis, permitiendo la libre circulación del narrador en el tiempo y en el espacio, que ya traté en la Introducción.

La originalidad de este propósito es que el “supremo narrador” –narrador de narradores a partir de los diferentes protagonistas que experimentan sus *mudanzas* y asumen por turno la responsabilidad del relato– se apodera a la vez de elementos de la vida del autor, y de elementos del texto. Entrando así, en el debate que existe al menos desde Proust y Sainte-Beuve: ¿en qué un escritor es representación de su personaje literario y viceversa? ¿Cuál es la relación entre la realidad y el artista, entre el artista y su obra de arte?<sup>13</sup>

Por eso, *El juego del olvido* es un relato de varias voces, contado por un narrador que aparece con varias imágenes, alocuciones y plumas. Y cuyo protagonista –¿Hadi?– narra una época convulsa marroquí, desde su atalaya intelectual, con alusiones, entre los dos textos, a Hegel, Marx, Freud, Sarraute, Canetti, Bataille, Miller, Puchkin, Mayakovsky, Esenin, Al Kilani o *Las Mil y una Noches*. Así como traduce vocablos en lengua árabe o explica varias locuciones marroquíes, en ambos textos, como “¡No sois de los que venden el mono y se ríen de quien lo compra!”<sup>14</sup>. A la vez que *El juego del olvido* queda ilustrado con *collages* recogidos de la prensa o de la radio<sup>15</sup>.

De la misma forma también, en *La mujer del olvido* –estructurado en cinco capítulos precedidos por los versos de Char, Claudel, Artaud, Genet, Basili o Afifi

<sup>11</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 34.

<sup>12</sup> Mencionar los fundamentos teóricos de cada Escuela y cada autor daría lugar a otro trabajo y no tendrían cabida, debido a la falta de espacio y puesto que doy prioridad a la palabra del autor estudiado –más aún tratándose de una publicación universitaria, científica y apreciada en la que sigo participando, destinada a un público que conoce las diferentes escuelas de análisis de textos literarios–. Traerlas, aquí, invita al repaso o al estudio de las mismas.

<sup>13</sup> Recuerdo, al lector avisado, que la obra póstuma de Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, presenta, en su núcleo, el famoso artículo en el que se encuentran las objeciones de su autor al método crítico de SAINTE-BEUVE y que es, en cierta forma, el germen de su propia concepción estética y de su obra *À la recherche du temps perdu* (Ver: Édition en 4 volumes sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, 1987-1989). PROUST afirma la superioridad del instinto sobre el intelecto y, además, se obliga a mostrar esa superioridad por medio de la inteligencia, puesto que si esta “ne mérite pas la couronne suprême, c’est elle seule qui est capable de la décerner”, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1954. Préface Bernard DE FALLOIS, p. 50.

<sup>14</sup> “Dicho dialectal que se utiliza para señalar a quienes recomiendan una cosa de mala fe y para reírse de quienes les hacen caso”.

<sup>15</sup> “Bando”, “Un locutor retransmite un concurso de belleza”; “Expoliación de la fuente de Tafrant, en Dabdu, sin derecho alguno”.

Matar—, el narrador supremo es el narrador omnisciente caracterizado por un conocimiento total de los hechos pasados y presentes.

Y, además, conocedor de todos los pensamientos de todos los personajes, tejiendo los hilos, preparando la urdimbre, entregando la voz narrativa a otros actores.

Así, *Mujer sin nombre*, de varias identidades y que, sin embargo, se nos aparece como única y “¡sin igual!”<sup>16</sup>

*Mujer*, que ya fue mencionada en *El juego del olvido*, con las iniciales F. B.<sup>17</sup> y que retorna, ahora, como personaje que se va construyendo en lo que narra, en *La mujer del olvido*, con las mismas pecas dibujadas en su rostro, la blancura de su pecho y los mismos ojos radiantes.

Como si el autor se doliera de no haber dado antes mayor protagonismo a esa/s mujer/es, que exista/n o no, la/s lleva portada/s en su alma, para llegar a convertirse, efectivamente, en lo que narra/n:

¿Acaso podemos vivir una relación completa de ensueño, con una sola mujer? ¿O la vivimos necesariamente repartida entre más de una mujer y una memoria femenina?<sup>18</sup>

*Mujer*, con heridas profundas de batallas políticas y sociales:

Yo aquí, en la patria, siento que jamás podré integrarme. Hablamos lenguas distintas. Yo no puedo hipotecar mi vida a lo que está por venir. / Me es más fácil cabalgar a lomos de la locura o entrar en la cárcel, que continuar viviendo así, a plazos, como hacéis vosotros...<sup>19</sup>.

Por eso, en *La mujer del olvido*, F. B. —“la loca”— vive aislada de todo y de todos para dedicarse, tal vez, ¿a la especulación y al olvido?

Sí, y también para exiliarse “de la gente y meditar desde lejos sobre su estupidez”<sup>20</sup>.

Es ella, ¿alter-ego o sombra de su creador puesto que le concede una existencia?: “me recuerdas algo soterrado en mis profundidades que las palabras no alcanzaron”<sup>21</sup>.

El autor-narrador, en ambos textos y en ese refugio que es la Escritura, ofrece el privilegio de conocer todos los pormenores, todos los detalles, con el fin de manejarlos a su voluntad, pudiendo rechazar, incluso, el relato de los otros narradores, dominando así el curso de los acontecimientos y los sueños.

Y con el fin de comprenderse, también, a través de lo que sucedió a los otros que le rodeaban.

Este tipo de narrador ofrece al lector una panorámica a vista de pájaro de la historia que narra, mientras que, en ocasiones, permanece en la sombra y, en otras, sale de ella para llamar la atención al lector.

<sup>16</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 32.

<sup>17</sup> *El juego del olvido*, cit., p. 122.

<sup>18</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 114.

<sup>19</sup> *El juego del olvido*, cit., p. 117. / *La mujer del olvido*, cit., p. 73.

<sup>20</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 169.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 98.

Lo reseñable es que el autor se plantea cómo narrar.

¿Cómo dejar a los personajes contarse, en un espacio y en un tiempo finitos, lo que se desarrolla en un tiempo infinito y que fluye, puesto que existe una escisión entre lo que se ha vivido y lo que se ha imaginado, escrito o narrado?

En efecto, lector, ¿no fluyen los acontecimientos de la vida en niveles diferentes que se confunden, se taracean, se enlazan?

Y aún sabiendo, el escritor: ¿cuán rápido se convierte un hecho en recuerdo, recuperando su carácter de espejismo!

Esa necesidad tan importante en la Escritura –alquimia tan compleja–, de escucha y de lectura, en la que la estética no debe desvincularse de la ética.

Más aún, Mohammed Berrada nos muestra cómo la creación literaria se desliza entre el monólogo y el diálogo.

Ciertamente, el diálogo en *La mujer del olvido* entre el narrador con F. B. –quien recupera los rasgos del cuadro de Gustav Klimt, *Las dos amigas*, cuya melancólica mirada es de “una tristeza sin nombre”<sup>22</sup>– gana en diversidad y extensión.

Mientras que el monólogo de algunos personajes, en *El juego del olvido*, lo hace con una doble concentración, tanto en su dimensión personal como espacial –inspiración mítica.

## CONCIENCIA POLÍTICA

Por otro lado, como ya apunté, si escribir es enlazar la vida interior a la exterior –sin temor y con libertad– para poder unir, también, la Historia del mundo a la propia historia de uno mismo, Mohammed Berrada nos lo confirmó así en sus declaraciones anteriores:

L'état ne peut fabriquer des hommes de lettres ou des artistes. Ce qui les fait surgir, ce qui leur permet de mûrir et de créer, c'est le contact avec le réel vécu par le peuple. Cela implique impérativement la liberté: Seules, la liberté des créateurs et la liberté des masses permettront de créer autre chose que des discours de propagande indigestes<sup>23</sup>.

De ahí que, cuando “habla el supremo narrador”<sup>24</sup>, se aúna el placer intelectual de contemplar al placer de comprender, así como el de actuar por medio de la “acción”<sup>25</sup> con el fin de trastocar todo inmovilismo, en aquella complejidad del mundo social marroquí, aunque “el camino es largo y el cambio no se produce con sólo desearlo...”<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>23</sup> Safoi BABANA-HAMPTON, *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'oeuvre d'Abdellatif LAABI*, Birmingham: Summa Publications, 2008, p. 104.

<sup>24</sup> *El juego del olvido*, cit., pp. 40, 65, 102, 147.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 160.

Con la esperanza de mudar las palabras por un compromiso, por un lazo, a través de la acción, entre tradición y modernidad, a pesar de todas la dificultades que esta actitud conlleva y en una “época que, como la agonía, parece no tener fin”<sup>27</sup>.

Se desprende, entonces, el interés por la política con el fin de corregir “los desequilibrios de la sociedad”<sup>28</sup>. Pese a ser aquella “un asunto espinoso”, en aquellos años de una época que se derrumba, y en otros años de rebeldía, de transformación política, social y cultural.

Retazos de la Historia del vecino Marruecos –desde su independencia del Protectorado francés hasta la consolidación de este país como Estado y la época de los sesenta cuando se intensificó la represión así como la manifestación estudiantil–, vista de forma poliédrica por quienes la vivieron cotidianamente: cronistas de lo que les ha tocado vivir, participando en ella con sus análisis, revoluciones y anhelos, con el fin de “luchar para destruir y reconstruir para cambiar”, según el lema de la época.

Pero con el deseo, por parte de algunos actores, de establecer un eslabón entre lo antiguo y lo nuevo.

Esa misma dualidad social reflejada, simbólicamente, en el largometraje de la tunecina Kalthoum Bornaz, *Keswa, le fil perdu* (1997): donde el bellissimo traje tradicional bordado con hilos de plata de gran peso, que impide caminar a la mujer, es llevado, en fastuosa ocasión, por una universitaria que participa de la realidad moderna, quedando engarzados así los contrarios: tradicionalismo y modernismo, en espera de ser conciliados.

Sin embargo, en ambos textos, acecha la decepción, la fatiga en el cuerpo y en la desilusión. Más tarde, en *La mujer del olvido*, de regreso a Rabat de un largo viaje, “en el otoño de 1998”, el narrador se reencuentra con las mismas desigualdades sociales, “entre los barrios populares y los barrios residenciales de lujo en los que se amontonaban los signos de fastuosidad”<sup>29</sup>. Metáfora de los nombres populares de las aldeanas pobres, como Ad-Dáwiya, y como Adwá, perteneciente a una clase adinerada.

Por tanto, se lamenta F. B.: “¿cómo continuar convencida de mis imaginaciones y mis ideas en medio de un ambiente que condena a muerte las aspiraciones?”<sup>30</sup>.

Mientras tanto, existe la hipocresía entre algunos “señores más distinguidos que gobiernan tras las cortinas y se vanaglorian de respetar las tradiciones y las enseñanzas de la religión...”<sup>31</sup>.

Si estas citas, como se está comprobando, pertenecen a *La mujer del olvido*, Fatáh ya se había planteado con tono apasionado, en *El juego del olvido*: “¿Cómo puede haber democracia si las cosas no cambian?”<sup>32</sup>. Poco después, será detenido – junto con otros compañeros– y encarcelado por ser “elemento subversivo, como se

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>28</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 133.

<sup>29</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 43.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>32</sup> *El juego del olvido*, cit., p. 141.

decía en el pliego de cargos”<sup>33</sup>. Mientras su padre y familia no alcanzaban a comprender una medida tan dura y desmesurada.

Cómo, entonces, poner entre paréntesis “treinta años que viví”: “Treinta años durante los cuales chuparon los de siempre y en los que abundaron los encarcelados y exiliados”<sup>34</sup>.

Entretanto, la lisonja, la simulación, la adulación, las hipócritas zalamerías de rigor – “Palabras y más palabras. Bla... bla... bla...”<sup>35</sup>–, las miradas furtivas, el silencio tácito y el convencionalismo social, cobijados en las sinuosidades del hecho de callar, quedan igualmente representados, en ambos textos, en la celebración de actos públicos, bodas o celebraciones.

Pensamientos que prevalecen hasta la clausura de *La mujer del olvido* y sobre esa necesidad de hacer “oposición”:

Quando su discurso aparece, convincente, racional, porque la autoridad se inclina, por naturaleza, a justificar lo que está vigente. - El poder es el aburguesamiento en su mal sentido [...] que portaba el gorro del ocultamiento<sup>36</sup>.

Así, con esos candentes planteamientos sociales, el autor y el narrador –entre ellos mismos y entre los personajes– establecen una dialéctica, con el fin, también, de afrontar los problemas de la disposición de los relatos y de su narración.

Pero, ay, llega el tormento, pues la verdad no se expresa directamente ni se traduce en palabras, así como existe, también, una distancia física:

Mañana y tarde dejo caer muchas preguntas sobre mi problema buscando una salida, y no oigo ni el eco. [...] Tú ¡oh escritor!, estás sentado entre dos asientos: no puedes anunciar el fin del pasado ni dibujar los mundos del futuro que superan ese pasado. [...] En cuanto a mí, imaginé que las preocupaciones de sentirme extranjero y la soledad comenzaban a envolverme de nuevo<sup>37</sup>.

## LA SAVIA/LA MUERTE

“Al principio fue la madre” reza –en exhortación agradecida–, la obertura de *El juego del olvido*.

Sí, una madre no pronunciada, sombra velada y, sin embargo, cuán imprescindible: “como la sal en la comida”<sup>38</sup>.

Con ella y en ella está depositada la herencia infantil con sus risas y sus juegos –“nuestra prehistoria”<sup>39</sup> – y también la adolescencia y aquella juventud, “jugando al escondite con la pobreza”<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>34</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 129.

<sup>35</sup> *El juego del olvido*, cit., pp. 161 y 163.

<sup>36</sup> *La mujer del olvido*, cit., pp. 167 y 68.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 172 y 173.

<sup>38</sup> *El juego del olvido*, cit., p. 19.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 43.



Ella, pilar en la vida de Hadi.

Esa parte del ser “que sólo morirá conmigo”.

Ante la pérdida materna, el narrador es consciente de tantas cosas que no le contó porque imaginaba que ella las conocía.

Confesiones, susurros, que le hubiera podido decir, en el dialecto de su infancia de la medina de Fez, a mediados del pasado siglo.

Duelo y evocación igualmente ante su muerte, que clausura –como valioso broche– el texto: “¡Quién se acuerda ahora de mi madre!”:

la madre, como la muerte, y muy al contrario que el padre, sólo es objeto de nuestras preocupaciones cuando somos plenamente conscientes de su ausencia<sup>41</sup>.

Por eso, en un canto de dolor, entona: “Madre, verás que yo soy quien más te quiere. [...] *Mi amor por ti es eterno*”<sup>42</sup>.

La madre –“sombra”–, dueña de la casa, aparece como pozo de afecto, tanto más precioso y apreciado, por cuanto es el deseado oasis en el desierto social.

La madre, ese deseo de absoluto, que “como la poesía nos abre las puertas justamente cuando todas parecen cerrarse”<sup>43</sup>.

La evocación materna va a suspenderse desde un tiempo detenido al momento, que “te hacía olvidar el juego de los sonidos y las letras”<sup>44</sup>.

Vivir, puede extraerse de la lectura, es aprender a morir. Uno puede recordar lo vivido de manera lineal, analítica, como un entomólogo o bien reinventarse la vida, a la sombra de la Parca:

¿De dónde me venía el sentirme atraído por la distancia de la muerte equilibrada mientras que mis entrañas se conmovían por los trinos de la vida y los ecos de su alegría?<sup>45</sup>

Por eso, los muertos –su lenguaje– retornan sin cesar, cuando la juventud carece de ímpetu y de pasión, del desafío que suscitan los sueños y las realidades de una época.

Por eso, también, en *El juego del olvido*, “la mejor manera de prepararnos para la muerte es esperarla como si fuésemos a asistir a un espectáculo cómico...”<sup>46</sup>.

Y de nuevo retorna la muerte, en *La mujer del olvido*, que “no es tan horrible ni fría” sino “la integración con la naturaleza, en donde el hombre sigue transformándose continuamente...”<sup>47</sup>.

Ese interés por la coexistencia de la muerte, como una presencia, hasta el mismo momento en el que uno se encuentra emplazado en la vida. Como el recuerdo –*flash-back*– del cuerpo amortajado “de exagerada blancura”, de la primera esposa

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>45</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 175.

<sup>46</sup> *El juego del olvido*, cit., p. 96.

<sup>47</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 38.

del Tayeb en *El juego del olvido*. Como F. B., perteneciendo, a un mismo tiempo, a la vida y a la muerte, en *La mujer del olvido*.

De ahí, el estado de excitación al igual que el protagonista de la novela Henry James, *Las alas de la paloma torcaz*:

No se resiste la incitación de la muerte al igual que no se resiste la magia de la vida, pero antes de que descubramos el atractivo de la sedición y que algo se acaba<sup>48</sup>.

Así, la vida como el sueño o la muerte van viajando taraceados en el mismo lienzo, y sólo la aprehensión de un instante mantiene la tensión de lo vivido.

## UN JUEGO LA VIDA, INVENTADA CADA DÍA

¿No es acaso, lector, el escondite del *olvido* donde se encuentra la memoria –extraña fuerza de remembranza que asoma en el presente y lo metamorfosea–, entre “mentira-verdad”<sup>49</sup>, el que lleva a ese *Juego del olvido* y a esa *Mujer del olvido*?

(Como dijo Carl Gustav Jung: “nos encontramos varias y muchas veces bajo mil disfraces por los caminos de la vida”)

¿Será el olvido la mujer por quien “a través de ella se renueva el cuerpo, la memoria, la excitación y todo lo que tiene relación con la vida...”<sup>50</sup>?

(Pero, en la melancólica memoria, el enemigo de uno mismo es aún más la imaginación que el propio recuerdo)

Entonces, ¿tal vez el olvido es la ausencia que “no cesa de incitar nuestra memoria ni paramos de correr tras ella”<sup>51</sup>?

(Aún sabiendo que la memoria, veleidosa, es olvido o evanescencia como un barco, a lo largo de la costa, sin atracar jamás)

Porque, “¿quién te repetía continuamente al oído que si al *ser humano* se le llamó así fue precisamente porque olvidaba?”<sup>52</sup>

(El autor juega con la palabra *insan* (ser humano, en árabe) y *nisyán* (olvido, en árabe).

Interacción entre el pasado y el presente, narrados en los dos textos, como arcos de puente –*qantara*– que enlazan las dos orillas, allí donde culminan los puntos...

(¿Cada recuerdo es verdadero? ¿Cada recuerdo hace revivir, durante el instante de una nota de perfume, el frescor de un pasado pero con otra vida?)

La infancia –nostalgia ¿idealizada?– como el mayor activo: diluvio de imágenes, torrente de sonidos, luces que iluminan la escena.

La Vida: desvelada como misterio.

El Olvido: mudanza en el alma.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>49</sup> *El juego del olvido*, cit., p. 132.

<sup>50</sup> *La mujer del olvido*, cit., p. 37.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>52</sup> *El juego del olvido*, cit., 164.

La Memoria: clavija que consolida el pasado, débil puntuación al tiempo, mientras va goteando el olvido.

Señalé, en mi ponencia del reciente Simposio Internacional y en la Universidad de Santiago de Compostela, que los recuerdos no son más que un hilván de olvidos ajenos, cosido luego con el hilo de aquello que se era antes de empezar a ser: con el hilo que enhebra el ojo de la Memoria<sup>53</sup>.

¿Lleno de memoria está el olvido?

(“Todo se hunde en la niebla del olvido / pero cuando la niebla se despeja / el olvido está lleno de memoria”, Mario Benedetti)

Son las huellas del Tiempo que, como tatuaje indeleble, descansan en la Memoria.

Luego, ¿todo lo que puede ser memoria es real? ¿De la misma manera que el arte es una mentira que nos acerca a la verdad?

La Escritura, estimado lector, no está lejos del inconsciente, a nuestro lado, que nos titila al oído.

Pero, ¿cómo mostrar y hacer oír no sólo el lenguaje sino también lo indecible, cuando lo efímero se resbala por las manos y queremos hacerlo vibrar con el estambre de lo que ya es olvido? –se plantea también Berrada.

Todo es verdad en las obras. Nada es exacto, sino una nueva versión de esa realidad.

Aunque existan verdades que sólo la ficción sabe expresar o sobrepasar.

Reflexiones todas que me encaminan hacia Mohammed Berrada, que ha *tejido* ambos textos –con método, inteligencia y armonía–, con la finalidad de llevar al lector hacia espacios que no conoce y, sobre todo, a la aprehensión de su causa –causa política: “Le soulèvement en soi a été l’horizon de ma génération”<sup>54</sup>.

Sin olvidar que la palabra, casi siempre dice lo que calla.

Ahí, interviene el agudo analista/lector al lograr que se establezca –entre él y el autor– una mínima distancia, un roce, una adherencia: la misma que se crea entre la almohada y su almohadón, entre la luz y el vaso de cristal.

Porque el/la sensible analista de un texto –lector/a pero también escritor/a– y si posee talento (“ce moi tout de même un peu subjectif qu’est notre moi oeuvrant, l’est aussi, d’une valeur plus universelle”<sup>55</sup>) sabrá encontrar, aprehender, en las palabras:

les belles choses [...], indistinctes, comme le souvenir d’un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif, dire s’il y a des pauses, des suites de notes rapides<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Leonor MERINO, “El yo magrebí, eclosión de signos, *ma’ani*, fuerza creador, cosmopolita alteridad”. En prensa.

<sup>54</sup> Mohammed BERRADA, *Jeune Afrique*, Paris, 25 mars, 2013.

<sup>55</sup> Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op., cit., p. 396.

<sup>56</sup> Ibid., p. 397.

## CONCLUSIÓN

La lengua literaria está llena de recursos, artificios y procedimientos que incrementan la dificultad de la percepción para conseguir de ese modo que el receptor se fije en la forma del mensaje, en la palabra, que se va convirtiendo en relatos en torno a la memoria recuperada –ese escondite de *olvidos*, huecos de la Memoria.

La novela es el género que representa un mayor grado de complejidad en la construcción, y de modernidad en sus ideas<sup>57</sup>. En toda narración hay una “fábula”, orden cronológico, lógico-causal, en el que puede traducirse la estructura semántica básica de una historia o estructura narrativa, que es el modo de cómo el material semántico se organiza artísticamente. Pero el artista debe aprender a contemplar la realidad a través de los ojos del género, decía Mijaíl Batjín de quien Berrada es gran conocedor<sup>58</sup>.

Por otra parte, Roland Barthes, en su texto ya citado *Introduction à l'analyse structurale des récits*, señala:

les signes du narrateur sont immanents au récit et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique de ce récit, mais pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de *signes* dont il parsemerait son oeuvre, il faut supposer entre la *personne* et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude: ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale<sup>59</sup>.

Y Jacques Lacan se plantea:

il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle<sup>60</sup>.

Por lo tanto, existen tantas concepciones del mundo como individuos que evolucionan en él. Personalidades incluso diferentes que se suceden en el mismo sujeto en el curso de una vida.

Llamo la atención al lector avisado, puesto que, sustentándome en Proust, el instinto y no la inteligencia permite descubrir lo que ha escrito ese otro “yo”, entre las diversas personas superpuestas que componen la persona. Sin embargo, es debido a la inteligencia del autor que sitúa el instinto en primer lugar en la reflexión sobre la Literatura, la Memoria y el Tiempo, y puesto que todos los sujetos difieren no solo entre ellos, sino igualmente en ellos mismos.

Así, en ese largo corredor de polifonía de voces taraceadas con la del “supremo narrador”, en primera como en tercera persona ya analizadas en *El juego del olvido*

<sup>57</sup> La poesía –aprehensión del instante en un relámpago– es ejercicio constante de encerrar lo inalcanzable en una imagen entendible y, a veces, en una no entendible, en su esencia.

<sup>58</sup> Mijail BATJIN, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978.

<sup>59</sup> Roland BARTHES, op., cit., p. 20.

<sup>60</sup> Jacques LACAN, *Écrits*, Paris: Le Seuil, 1966, p. 516.

y en el “prolífico ataurique” en *La mujer del olvido*<sup>61</sup>, Mohammed Berrada interioriza las técnicas narrativas de la Modernidad.

Para quien, además, todo *signo* –y el *literario*, en especial– es inseparable no sólo de su historia, la intrahistoria, sino también de su valor de uso en complejos sistemas de codificación y decodificación donde interviene el contexto pragmático, la ideología, la cultura, la política, etc.

En las dos obras suyas presentadas, la escritura se taracea con la vida y quien las escribe busca constituirse con su pasado en un devenir que se inscribe en el presente, pero en un presente que, en este caso y al día de hoy, es pasado de la Historia de Marruecos. En ese “tête à tête”, el autor va extrayendo del pozo de la memoria y avanzando con su historia.

Así la escritura –también el análisis de un texto– se convierte en instrumento de nuestra creatividad. Puesto que el acto de escribir rima con pulsaciones: respiración, palpitaciones, movimientos peristálticos, ondas cerebrales: alcanza el fondo del ser:

Quand la main écrit, lente posture du bras, précautionneuse pliure du flanc en avant ou sur le côté, le corps s'accroupit comme dans un acte d'amour [...] comme si l'écriture marquait le début et le terme d'une possession<sup>62</sup>.

El cuerpo tiene un papel importante en la escritura, portavoz de cierta sabiduría.

Relación que no puede ser compartida, difícilmente explicable, misteriosa. El cuerpo pertenece tanto al terreno del tener como al del ser. En esa experiencia, los estados corporales se alternan: padecimiento y, sobre todo, placer del cuerpo y en el cuerpo. En esa labor –tapiz– de la escritura, del que tanto ha hablado el también escritor marroquí Abdelkébir Khatibi<sup>63</sup> –escritura muy apreciada por Berrada–, el cuerpo se libera –y de qué modo– pero también sufre, se sacrifica<sup>64</sup>.

La escritora argelina, Hélène Cixous, reclama no sólo la autoría misma desde la que escribe sino la relación que ésta tiene con su experiencia y con su cuerpo en el acto de escribir. Una corporeidad que no coincide, necesariamente, con un sexo biológico, sino más bien con una cierta manera de escribir.

Al igual que Abdelkébir Khatibi, Jacques Derrida o Clarice Lispector, Mohammed Berrada se sitúa más allá de cualquier frontera, en búsqueda de un

<sup>61</sup> Prólogo Pedro MARTÍNEZ MONTÁVEZ, p. 13.

<sup>62</sup> Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, Paris: Jean-Claude Lattès, 1985, p. 208.

<sup>63</sup> Leonor MERINO, “Marc Gontard, lecteur d'Abdelkébir Khatibi ou écrire en langues”, Université Sidi Mohammed Ben Abdellah. Faculté des Sciences Humaines. Fès Dhar Mahraz. Colloque International: *Passage, présence, aimance dans la littérature et les arts au Maroc* (25-26 mars 2010).

“Abdelkébir Khatibi, escritor y poeta marroquí”, Cultura, *El País*, 18 de marzo, 2009.

“Pour Abdelkébir KHATIBI: le visage de la terre est déjà recouvert des yeux de tant bien-aimés disparus”, *Expressions Maghrébines*, Vol. 12, N° 1, pp. 121-124.

Así como hablé de su obra *Correspondance ouverte*, entre KHATIBI y Ghita EL KHAYAT, en mi conferencia sobre esta autora también marroquí, en *Casa Árabe*, Madrid, 8 de marzo, 2015. Conferencia grabada en Internet.

<sup>64</sup> Leonor MERINO, *GOZO/ORDALÍA. Escritoras Magrebíes de lengua franco-árabe: mi comunicación en el “Día de la mujer”*, 6 de marzo 2015, en DIWAN, Madrid. Puede leerse en su página web.

lugar, fuera de toda definición, debido al cruzamiento de lenguas que se encuentran en las suyas propias:

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op., cit., p. 297.